الشعراء والزمن

عبد الوهاب المسيري

الزمن يمر والماضي يمتد إلى الحاضر وهناك هذا المجهول الذي نسميه المستقبل . وتتفاوت مواقفنا من الزمن باختلاف أعمارنا وطبقاتنا وانتماءاتنا الحضارية . وهذا ما يجد طريقاً إلى الشعر بطبيعة الحال . وفي هذه الدراسة سنتناول هذه الإشكالية ، إشكالية الزمن في امتداده من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر وكيف تناولها الشعراء . ورغم أن بعض القصائد قد تبدو وكأنها لا علاقة لها بموضوع الزمن ، فإننا لو دققنا النظر سنجد أن الموضوع الكامن ، الذي يضفي على القصيدة الوحدة ويربط بين أجزائها ، هو في واقع الأمر علاقة الإنسان بالزمن . وبهذه الطريقة نكون قد وصلنا إلى نقطة مشتركة بين كل القصائد ، وبالتالي يمكن عقد مقارنة بينها . ففي الدراسات المقارنة لابد وأن تتم المقارنة بين أعمال فنية أو أدبية متشابهة من بعض الوجوه (الموضوع – الصور – البنية) وإن اختلفت في البعض الآخر . فلا يمكن علي سبيل المثال مقارنة قصة قصيرة بتقرير من تقارير وكالات الأنباء ، اللهم إلا إذا كان الغرض هو توضيح كيف يختلف التعبير الأدبي عن التعبير الإخباري المعلوماتي .

عبد الوهاب المسيري ، كاتب وأكاديمي من مصر / القاهرة

وقد لاحظت وجود زمانين في القصائد التي انتقيتها: الزمان الكوني والزمان الإنساني. أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمان ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسكون والصمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أما الزمان الإنساني فهو الزمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خط مستقيم. والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبعالم الخبرة وبالمدنية، وهو الزمان الذي تتحقق أو تجهض فيه إنسانيتنا.

■ ■ ■

ولنبدأ الدراسة بقصيدتين للشاعر الإنجليزي وليام بليك (القرن التاسع عشر) (من ديوان أغاني البراءة والخبرة) والقصيدة الأولى من أغاني البراءة، أما الثانية فهي من أغاني الخبرة، ورغم تعارضهما فإنهما يحملان نفس العنوان:

"أغنية مربية" (من أغاني البراءة)

عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج،
وتتردد الضحكات فوق التل،
يرتاح قلبي بين حنايا صدري،
ويسكن كل شيء.
"تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالي، فالشمس قد مالت للمغيب،
وندى الليل يتصاعد،
تعالوا، تعالوا، خلوا اللعب، ودعونا نذهب
حتى يبدو الصباح في السماوات".

"لا، لا، دعينا نلعب، فالنهار لا يزال،
ونحن لا نستطيع أن ننام،

كما أن الطيور الصغيرة مازالت تمرح في السماء،
والتلال كلها مغطاة بالخراف" .
"حسناً، حسناً، اذهبوا والعبوا حتى يتزايل الضياء،
ثم عودوا إلى بيوتكم لتناموا" .
وتواثب الصغار، وتصايحوا، وتضاحكوا،
ورددت كل التلال الصدى .

أغنية مربية (من أغاني الخبرة)

عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج
وتتردد الهمسات في الوادي
تُبعث أيام شبابي في نفسي من جديد،
ويغدو محياي أخضر شاحبًا .

تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالي، فالشمس قد مالت للمغيب،
وندى الليل يتصاعد .
ربيعكم ونهاركم قد ضاعا في اللهو،
وشتاؤكم وليلكم ينتظران في الخفاء .

المتحدث في القصيدتين هي المربية، وهي مدركة أننا نعيش في الزمان التاريخي الاجتماعي أي الزمان الإنساني، وأن اللحظة التي نعيشها، رغم جمالها، إلى زوال لا محالة . ولكنها مربية حنون تريد أن تخفف من آلام عملية النضج التي يمر بها الصغار لا محالة، ولذلك فهي تحدثهم بصوت حنون وتقول لهم إن "الشمس قد مالت للمغيب"، "وندى الليل يتصاعد" . ولكن الأطفال كعادتهم لا يدركون الزمان التاريخي، فهم يعيشون في اللحظة، مستوعبين فيها تمامًا، فكأنهم يوجدون خارج الزمان ولذا يطلبون منها أن تدعهم يلعبون في زمانهم اللازمني . وهم يستخدمون صورًا طبيعية كونية لتبرير موقفهم "فالطيور الصغيرة مازالت تمرح في المساء" و "التلال كلها مغطاة

بالخراف " ، فالأطفال جزء من عالم الطبيعة الذي لا يعرف الحدود . وعالم الطبيعة دائري ، ولذا فهو لا يعرف الزمان . فترضخ المربية لطلبهم وتدعهم يلعبون " حتى يتزايل الضياء " تماما . وتنتهي القصيدة بالصغار يتواثبون ويضحكون ، وتردد كل التلال الصدى . والصورة الأخيرة صورة كونية أخرى تؤكد اللازمن الكوني الذي يعيش فيه الأطفال .

ولكن هذه ليست النهاية ، ففي الزمان الإنساني نعيش وننتصر وننكسر ، وهذا ما تدركه المربية . فأصوات الأطفال تذكرها بشبابها وذلك العصر الذهبي الذي ولى وانقضى ، ولكنها تعلم أيضًا أن اللحظة التي نعيشها ، رغم جمالها ، إلى زوال لا محالة ، فتنادى على الأطفال بصوتها الحنون ، وتخبرهم أن الشمس قد مالت فعلا للمغيب ، وأن نرى الليل بالفعل قد تصاعد . ويزحف عالم الحدود على الفردوس اللازمني وتخبرهم المربية أنهم قد أضاعوا نهارهم وربيعهم في اللهو ، وأن عليهم إعداد أنفسهم للحياة بكل ما فيها من شقاء ومعاناة ، فليلهم وشتاؤهم ينتظران في الخفاء . وهكذا انتقلنا من فردوس الطبيعة والكوني واللازمني إلى عالم الحدود والزمان التاريخي .

■ ■ ■

وقضية الزمان الإنساني واللازمان الكوني مرتبطتان تمام الارتباط بقضية الفن كما يتضح في قصيدة الشاعر الفرنسي بودلير (القرن التاسع عشر) "أنا جميلة ، أيها الفانون ، كحلم من حجر " :

أنا جميلة ، أيها الفانون كحلم من حجر ،
وصدري الذي يجرح الرجال أنفسهم عليه ،
الواحد تلو الآخر ، يلهم الشعراء بحب
سرمدي ، صامت مثل المادة .

أجلس على عرش في السماء الصافية ، كأبي هول لا يمكن سبر أغواره
وأمزج بين قلبٍ قُدَّ من ثلج وبياض البجعات ،
وأكره الحركة التي تقطع الخط المستقيم ،
ليس مني الضحك ، كلا ولا مني البكاء .

وأمام مواقفي العظيمة، الذي يبدو أنني أخذتها
من أكثر النصب فخامة، سينفق الشعراء أيامهم
في دراسة صارمة.

وحتى أسحر هؤلاء المحبين الطيعين
صنعت مرايا صافية تجعل كل الأشياء أكثر جمالاً،
وعيناي، عيناي الواسعتان، تشعان بالنور الأزلي.

تتناول قصيدة بودلير، وهي من طراز السونيت، أي قصيدة من ١٤ بيتًا، قضية الزمن من خلال مفهوم الجمال ولكنه في واقع الأمر يتحدث عن الفن ككل. فقد شاعت مع منتصف القرن التاسع عشر النظريات التعبيرية في النقد التي تؤكد أن الفن إن هو إلا تعبير عن مشاعر الفنان الذاتية، في مقابل نظريات المحاكاة التي تؤكد أن الفن إن هو إلا محاكاة لواقع إنساني أو اجتماعي (موضوعي) يوجد خارج ذات الفنان. ولكن إذا كان الفن تعبيرًا عن تجربة ذاتية محضة أو إذا كان الفن للفن كما نقول نحن، فما جدوى الفن، وما وظيفة الفنان؟ ومن هنا بدأ الفنان يبحث عن أساس لشرعيته، ومن هنا كان الاهتمام بمفهوم الجمال، ومن هنا التمرد الرومانسي على الفن الكلاسيكي الذي ينطلق من نظرية المحاكاة الأرسطية.

ولكن الإغراق في الذاتية الرومانسية في فرنسا أدى إلى ظهور تمرد عليها على يد الكونت دي ليل مؤسس المدرسة البارناسية الذي رفض الاهتمام المرضى بالذات إذ وجد أن هذه نزعة استعراضية ذات طابع بورجوازي. وفي ديوانه قصائد بربرية يعلن بكل تأكيد أنه "لن يجرجر ذاته ليعرضها على الجمهور". كما أنه وجد أن الشكل في القصائد الرومانسية يتسم بالترهل ولذا نجد أن أتباع المدرسة البارناسية يستخدمون صورًا شعرية نحتت بعناية بالغة، ويبدو أن هذه المدرسة (شأنها شأن المدرسة الطبيعية Naturalism) كانت صدى لانتصار الرؤية العلمية والتكنولوجية وما نسميه العقلانية المادية.

ولكن هذا التأكيد على الموضوعي في مقابل الذاتي، وعلى الشكل المحدد في مقابل الشكل

المترهل، أدى بالشعر البارناسي إلى أن يصبح شعرًا غير شخصي وشكلاني، وإلى أن تكون صوره خالية من الحياة. وقد أدى هذا إلى ثورة على المدرسة البارناسية وظهور المدرسة الرمزية. ومما ساعد على ذلك تغير المناخ الفكري في أوربا إذ بدأ الكثيرون يدركون قصور العلم والتكنولوجيا عن الإجابة عن التساؤلات المعرفية والحياتية الكبرى، فبدأوا يتجهون إلى الفلسفات العاطفية واللاعقلانية مثل فلسفة شوبنهاور ونيتشه. كما أن مدرسة ما قبل الروفائيليين (نسبة إلى روفائيل فنان عصر النهضة) وهي مدرسة كانت تطالب بالعودة إلى فنون العصور الوسطى، ساعدت على تعميق هذا الاتجاه نحو اللاعقلانية، شأنها في هذا شأن أدب القاص والشاعر الأمريكي إدجار آلان بو، الذي يتناول أدبه حالات نفسية غريبة وظواهر فريدة ويلعب اللامعقول والسحري دورًا أساسيًا فيها. وقد ترجمت كثير من أعماله إلى الفرنسية وأحرز شيوعًا كبيرًا بين الأدباء الفرنسيين في ذلك الوقت. وقد لعبت الروايات الروسية الدور نفسه باهتمامها بالبعد النفسي للشخصيات. وأخيرًا كانت هناك موسيقى فاجنر الذي تمكن من خلال موسيقاه أن يعبر عن الحقائق الكبرى وعن مكنونات النفس البشرية. كل هذا أدى إلى ظهور المدرسة الرمزية التي طرحت مفهومًا للجمال مختلفًا في نواح كثيرة عن المفهوم الرومانسي أو البارناسى، مفهومًا للجمال يتسم بالإبهام وتحيطه الأسرار ولا يستبعد القبيح والمخيف. بل إن أحد النقاد يذهب إلى أن المدرسة الرمزية شكل من أشكال الصوفية الجمالية، وحتى يوضح معنى هذه العبارة يقول إن أتباع المدرسة الرمزية يحاولون الوصول إلى عالم المطلق والجمال ليعوضوا إحباطهم الناجم عن إخفاق العلم في الإجابة عن الأسئلة الكلية، وبدلا من البحث عن الإجابة في العالم الموضوعي الخارجي فإنهم يغوصون في ذواتهم تصورًا منهم أنه يمكنهم الوصول إلى المطلق، الذي يوجد خارج الزمان، بهذه الطريقة، وأنه يمكنهم بعد ذلك إبداع أعمال فنية تتسم بالجمال المطلق.

بعد هذه المقدمة يمكننا الآن أن ننظر إلى النص الذي بين أيدينا لنلاحظ فيه عدة ثنائيات متعارضة، يحاول الشاعر أن يمزج بينها. وأول هذه الثنائيات هي ثنائية الصلب في مقابل الأثيري، وهي في واقع الأمر ثنائية الشكل والمضمون والذاتي والموضوعي. في السطر الأول يصف الجمال بأنه حلم من حجر. فالأحلام أثيرية عاطفية تلقائية ليس لها حدود واضحة فهي المضمون، أما الحجر فهو متماسك وله حدود واضحة فهو الشكل، ويقوم الشاعر بمزجهما حتى نصل إلى هذا الجمال المطلق الذي يتجاوز الزمان. والثنائية نفسها توجد في صورة أبى الهول (الصلب) الذي يعيش في السماء

الصافية (الأثيري). ومرة أخرى الجمال له قلب (أثيرية العواطف والمضمون) ولكنه قلب قُدَّ من ثلج وفي بياض البجعات (الصلب). ولكن كل هذا التقاطع بين الشكل والمضمون وبين الزمان واللازمان (هذا المزج بين العاطفية التلقائية الرومانسية والشكلانية البرناسية) يتراجع إذ تعلن فكرة الجمال أنها تكره «أي حركة تقطع الخط المستقيم وأنها لا تعرف الضحك أو البكاء، أي أنها تجلس صامتة ثابتة خارج الزمان».

ولكن فكرة الجمال المطلق هذه لا يمكن الوصول إليها ولذا يجرح الرجال أنفسهم على صدرها، وهي تشبه أبا الهول، وفي الأساطير الإغريقية كان أبو الهول يقف شامخًا ويطرح أسئلة على من يقترب منه فإن لم يجب عنها صرعه، وإن أجاب فإنه كان عليه أن ينتحر. فكأن الجمال بعيونه الجميلة التي تشع نورًا أزليًا يحوى من الأسرار ما لا يمكن أن يسبر له غور. ولذا فالشعراء الذين يعيشون داخل الزمان الإنساني مهما حاولوا الفكاك منه وتجاوزه، يقضون جل أيامهم في دراسته، إن الفنان والفن لا يستمدان شرعيتهما من علاقتهما بالمجتمع وبمتغيرات الحياة التي توجد داخل الزمان الإنساني، بقدر ما يستمدانها من الجمال المطلق الساكن الثابت الذي لا يتحول والذي يوجد خارج الزمان أو اللازمان الكوني.

■ ■ ■

ومن الشعراء الذين كان يشكل الزمن بالنسبة لهم إشكالية عميقة الشاعر الإنجليزي (القرن التاسع عشر) جون كيتس، وهو في هذا لا يختلف كثيرًا عن شعراء عصره، وإن اكتسبت القضية حدة خاصة في حالته لأنه كان مصابًا بالسل، وهو مرض لم يكن له علاج في ذلك الوقت، وهو كان يعرف ذلك فهو كان طبيبًا. ومن قصائده التي يتناول فيها إشكالية الزمن قصيدة "السعادة في فقدان الحس" :

في ديسمبر موحش الليل
أيتها الشجرة السعيدة، المترعة بالسعادة،
لن تذكر أغصانك أبدًا
هناءها الأخضر،
فريح الشمال لا تستطيع أن تعصف بها

بصفير ثلجي يتخللها ،
لا ولا يستطيع الندى المتجمد
أن يعوق براعمها من الإزهار في الربيع .

في ديسمبر موحش الليل
أيها الجدول السعيد ، المترع بالسعادة ،
لن يذكر خريرك أبدًا
نظرة أبوللو المشمسة في الصيف
بل سيستبقى اضطرابه البلوري
في نسيان عذب ،
وأبدًا لن يضيق أبدًا
بالزمان الذي تجمد .

آه . . ليت هذه هي حال الكثير
من الفتية والفتيات الوديعات!
ولكن ، هل هناك إنسان
لم يتلَوَّ ألمًا لما مضى من فرح؟
أن ندرك داء التغير ونحسه ،
حين لا يوجد له دواء
أو مخدر يفقدنا الحس ،
هذا ما لم يعبر عنه شعر أبدًا .

يوجد في القصيدة زمانان ، الزمان الكوني الطبيعي الدائري ، ولأنه دائري فهو لا زمان ، فالزهور التي تذبل في الشتاء ستزهر في الربيع فالدورة لا تتوقف . ولكن ماذا عن الزمن الإنساني؟ الزمن الإنساني مثل الخط المستقيم ما يولى منه لا يمكن أن يعود ، ولذا فنحن نتلوى ألمًا لما مضى من فرح ،

فداء التغير لا دواء له. والقصيدة السابقة من المرحلة الأولى في حياة كيتس الأدبية، ولذا فهي تتسم بشيء من السذاجة والاختزالية فهي تضع الزمنين (الكوني اللازمني والإنساني التاريخي) الواحد في مقابل الآخر. وكأن حياة الإنسان كلها غارقة في الزمان التاريخي، وكأن عالم الطبيعة وحده هو الذي يتحرك داخل إطار الزمان الكوني اللازمني.

■ ■ ■

وتتسم حياة كيتس الأدبية، رغم قصرها، بأنه وصل إلى درجة عالية من النضوج في قصائده الأخيرة، وهو نضوج يتبدى في موقفه من الزمن، كما هو واضح في قصيدة "أغنية إلى وعاء إغريقي":

أنت يا عروس السكون البتول،
أنت يا من تبناها الصمت والزمان الوئيد،
يا راوية الغابات، يا من تستطيعين أن تحكى
قصة مزهرة أكثر عذوبة من أشعارنا:
أية أسطورة، إطارها أوراق الشجر، ترتاد قدك؟
أسطورة آلهة أو بشر، أو كليهما،
في تمبي أو وديان أركيديا؟
أي رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أي طراد مجنون؟ أي نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

عذبة هي النغمات المسموعة، لكن تلك التي لا نسمعها أعذب؛
لتعزفي إذن أيتها المزامير الشجية،
لا للأذن الحسية، ولكن، لما هو أغلى،
اعزفي للروح ترانيم بلا نغم.
أيها الفتى الجميل الجالس تحت الأشجار، ليس بوسعك

أن تترك أغنيتك ، لا ولا تستطيع تلك الأشجار أن تتجرد
من أوراقها أبدًا .
أيها المحب الجسور ، أبدًا لن تستطيع أن تقبّل حبيبتك أبدًا
رغم قرب بغيتك – ولكن لا تدع الحزن يغمرك ،
فهي لا يمكن أن تذوى ، حتى ولو لم تجن سعادتك ،
فستظل أنت على حبك لها ، وستظل هي جميلة إلى الأبد!

إيه أيتها الأغصان السعيدة السعيدة . أنت لا تستطيعين أن تنفضي
أوراقك ، لا ولا أن تودعي الربيع أبدًا ؛
وأنت ، أيها العازف السعيد ، الذي لا يكل ولا يمل ،
ويمضى يعزف إلى الأبد ، أغاني جديدة أبدًا ؛
حب هنيء! حب هنيء!
دافئ دومًا ، جالب للمتعة أبدًا ،
لاهث دائمًا وفتى إلى الأبد ،
حب يسمو فوق كل عواطف البشر النابضة الأنفاس ،
التي تترك القلب أسيان سئمًا ،
والجبين ملتهبًا ، والحلق صديان .

من هؤلاء الذاهبون لتقديم القربان؟
وإلى أي مذبح أخضر ، أيها الكاهن الذي تحفه الأسرار ،
تقود هذه البقرة الصغيرة التي يرتفع خوارها إلى السماء ،
وقد تزينت كل جوانبها الحريرية بأكاليل الزهور؟
أية مدينة صغيرة على ضفة نهر أو شط بحر ،
أو على سفح جبل ، تحيطها قلعة آمنة ،
تركها هؤلاء الناس خاوية في هذا الصباح الورع؟

وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدًا ساكنة،
وما من امرئ يستطيع أن يعود
ليحكى، لِمَ أنت مقفرة؟

يا شكلا إغريقيًا! يا هيئة جميلة!
مطرزة برجال وعذارى من الرخام،
وبأغصان غابات وعشب وطئته الأقدام؛
أنت، أيها الشكل الصامت، يا من تعذبنا فتخرجنا عن حدود الفكر
كما تفعل الأبدية، أيها النشيد الرعوي البارد!
عندما تضيع الشيخوخة هذا الجيل،
ستبقى أنت وسط حزن آخر
غير أحزاننا، صديقًا للإنسان تقول له:
"الجمال هو الحق، والحق هو الجمال"، - هذا
هو كل ما تعرف على الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه.

اختار كيتس موضوع الفن (في مقابل الحياة) ليتناول إشكالية الزمن كما فعل بودلير الذي اختار مفهوم الجمال. ولكن كيتس لم يتناول مفهوم الفن بشكل عام، وإنما اختار عملا فنيًا محددًا، تمثل في وعاء إغريقي نجح في البقاء آلاف السنين، أي أنه تحدى الزمن التاريخي، ولذا نجد أن قصيدة كيتس تتسم بأنها متعينة لا تسقط في التجريد. كما أن لها بؤرة محددة وهي الوعاء الإغريقي، ومع هذا فثمة ثراء في التفاصيل ذات الدلالة، فالشاعر في تأمله إشكالية الزمان يتأمل في الرسوم المتنوعة على الوعاء.

تبدأ القصيدة في المقطوعة الأولى برؤية بانورامية للوعاء ككل الذي يتخيله الشاعر باعتباره أنثى "عروس السكون البتول" التي "تبناها الصمت والزمان الوئيد"، أي أنه خرج بها من الزمان التاريخي، زمان التبدل والتحول والتغير، إلى اللازمان الكوني. ولأنها تعيش في اللازمان فهي

لا تكترث بالتفاصيل وإنما بالصورة الكلية، ولذا فالتاريخ المدون عليها، ليس مجرد أحداث متفرقة، وإنما أنماط متكررة عبر التاريخ. ولذا فالقصة التي ترد بها أكثر عذوبة من أشعارنا، ولذا فهي ليست راوية عادية، بل هي راوية الغابات (وراوية هي ترجمتنا لكلمة historian التي تعنى حرفيًا "مؤرخ")، إطارها أوراق الشجر، أي أن التاريخ الذي تقصه ليس تاريخًا عاديًا، وإنما تاريخ يتجاوز الأحداث التاريخية العادية ويتعامل مع الكليات، ومن هنا ربطه بالطبيعة والكون، أي أنه تاريخ لا يتعامل مع الزمان وإنما مع اللازمان الكوني، ولذا فالشاعر يشير لهذا التاريخ على أنه "أسطورة"، فالأسطورة قصة لا تعبر عن حدث محدد وإنما عن نمط إنساني متكرر.

وفي إيقاع لاهث سريع يعطينا الشاعر صورة سريعة لكل المناظر الموجودة على الوعاء الإغريقي

أي رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أي طراد مجنون؟ أي نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

ثم يهدأ الإيقاع فجأة في المقطوعة الثانية التي تبدأ بصورة صوتية من عالم الزمان الإنساني، صورة "النغمات المسموعة"، ولكن الشاعر يعرف حدود هذا الزمان فيشير إلى نغمات الزمان الكوني تلك النغمات التي لا نسمعها، نغمات لا تُعزف للأذن الحسية، وإنما للروح، فهي ترانيم بلا نغم. ولكن شاعرنا لا يكتفي بهذا التناول المجرد وإنما يترجمه إلى موقف محدد وصور متعينة. وأولى الصور هي صورة الفتى الجالس تحت الأشجار يغنى، ولكن لأن الفتى والأشجار يوجدون في اللازمان، في عالم السكون والصمت، فهو لا يمكن أن يترك أغنيته ولا يمكن للأشجار أن تتجرد من أوراقها. وهنا نلاحظ أن نبرة خفية من الحزن تبدأ تزحف، فالشاب محكوم عليه بأن يغنى والأشجار التي لا تتجرد من أوراقها ليست بأشجار طبيعية حية، فالسكون والصمت لهما جانبهما المظلم، فهما يعنيان بمعنى من المعاني اختفاء الحياة العادية بكل ثرائها وتنوعها ونبضها. هذا الجانب يتضح في الصورة الثانية صورة المحب الجسور الذي اقترب من حبيبته وأصبح على وشك أن يطبع قبله على جبينها ولكن الفنان جمده في هذه اللحظة. ولذا يخبره الشاعر ألا يدع

الحزن يغمره لأنه لن يستطيع تقبيل حبيبته أبدًا، فحبه سيظل ثابتًا وستظل هي جميلة إلى الأبد، وكأن ثبات اللازمان الكوني يمكن أن يعوض المحب عن حبه الحقيقي الدافئ، وعن عجزه عن تقبيل حبيبته داخل الزمان الإنساني.

ويتكرر النمط نفسه في المقطوعة الثالثة إذ نجد فيها أغصانًا سعيدة لا تستطيع أن تنفض أوراقها، وعازفًا سعيدًا إلى الأبد ولا يمكن أن يتوقف عن العزف، وحبًا دافئًا وجالبًا للمتعة ولاهثًا وفتيًا إلى الأبد. ولنلاحظ أن الأغصان والعازف والحب كلهم يوجدون في عالم اللازمان الكوني ولذا قد تكون لهم بداية ولكن ليست لهم نهاية، فالأشجار لا تستطيع أن تنفض أوراقها حتى لو أرادت، والعازف سيعزف إلى الأبد شاء أم أبى، والحب لاهث دافئ ولكنه لن يتحقق، تمامًا مثل القبلة التي حاول المحب الجسور اختطافها. ثمة ثبات رائع ولكنه يوحي بانعدام الحياة بل بالموت. ولكن إذا كان اللازمان الكوني له جوانبه المظلمة فالزمان الإنساني التاريخي له أيضا جوانبه المظلمة، فالحب داخل الزمان التاريخي يترك " القلب أسيان سئمًا والجبين ملتهبًا، والحلق صديان " . فالتقابل الاختزالي البسيط الذي يسم قصيدة "السعادة في فقدان الحس" لا يوجد له من أثر في هذه القصيدة، فالرؤية مركبة والشاعر يدرك أن المسالة يجب ألا تكون مفاضلة بين زمنين وإنما إدراك لحدود ومزايا كلٍّ منها.

يتناول الشاعر في المقطوعة الرابعة منظرًا مختلفًا تمامًا. منظر جماعة صغيرة على رأسها كاهن " في صباح ورع " ذاهبة لتقديم قربان: بقرة صغيرة مزينة كل جوانبها بأكاليل الزهور. هذا ما يظهر على الوعاء وهو منظر جميل مفعم بالقداسة، يتسم بالثبات فهو يوجد في اللازمان الكوني. ولكن الشاعر كعادته يود أن يؤكد حدود اللازمان فيتخيل المدينة التي تركتها هذه المجموعة البشرية، ويرى أنها ستكون خاوية، أي لا توجد فيها حياة.

وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدا ساكنة
وما من امرئ سيستطيع أن يعود
ليحكى، لم أنت مقفرة؟

إن المدينة الصغيرة ساكنة خاوية مقفرة، وهذا ما يحدث في اللازمان الكوني.

في المقطوعة الخامسة والأخيرة يترك الشاعر المناظر المختلفة ليتأمل في الوعاء وفي إشكاليه اللازمان الكوني في مقابل الزمان التاريخي. فيخاطب الوعاء ويخبره أنه شكل صامت " مطرز برجال وعذارى من الرخام" أي لا حياة فيهم، بل إن راوية الغابات تصبح هنا " نشيدًا رعويًا باردًا " لا يعرف دفء الزمان الإنساني التاريخي. ولكنه مع هذا "يعذبنا فيخرجنا عن حدود الفكر كما تفعل الأبدية" . فرغم أننا نعرف الجوانب المظلمة للازمان الكوني إلا أننا ندرك جماله وروعته، ومن منا لم يحلم بالثبات وبعالم لا نهاية له؟! ومن منا لم يحلم بعالم لا يعرف الموت؟ من منا لم يحلم بالأبدية؟ ولذا فحينما يطبق علينا الزمان الإنساني التاريخي و "عندما تضئ الشيخوخة هذا الجيل" وعندما تغمرنا الأحزان بسبب مرور الزمن فإن الوعاء سيبقى صديقًا للإنسان تقول له "الجمال هو الحق، والحق هو الجمال" . وهي عبارة كتبت عنها مئات الصفحات في محاولة تفسيرها، فكما نعلم في عالمنا، الحق ليس هو وحده الجمال، فالشر له جماله، والوقوف إلى جوار الحق قد يلحق الأذى بالإنسان. ومع هذا يمكن القول أن الجمال الذي يتحدث عنه الوعاء هو الكليات والأنماط الثابتة (فهو راوية الغابات وليس مؤرخًا عاديًا) . هذه الكليات قد تم تنقيتها تماما من التفاصيل ولذا فهي متناسقة وتتسم بقدر كبير من الجمال، وهي فضلا عن ذلك حقائق ثابتة في حياة الإنسان فهي -بهذا المعنى- الحق، فكأن اللازمان الكوني يحوى من الحقائق ما يفيدنا نحن الذين نعيش في الزمان التاريخي.

■ ■ ■

ومعالجة كيتس لإشكالية الزمنين أو اللازمان الكوني في مقابل الزمان التاريخي الإنساني لها بعد مأساوي، رغم محاولته الناجحة في نهاية القصيدة أن يقبل وضعه الإنساني ويجعله منفتحًا على اللازمان الكوني، فهو يرى أنها ليست علاقة تضاد وإنما علاقة تفاعل إن تقبلها الإنسان فإنه يصل إلى حالة من التوازن والتصالح مع الحالة الإنسانية. أما في قصيدة الشاعر الإنجليزي أندرو مارفل (القرن السابع عشر) "إلى حبيبته الخجولة" (ترجمة الدكتور ماهر شفيق فريد) فتناوله لقضية الزمنين مختلفة تمام الاختلاف:

لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان
لما كان في هذا النفور يا سيدتي من جريرة
ولكنا قد جلسنا نفكر: أي الطرق نسلك
ونمضي نهار حبنا الطويل،
ولكنت على ضفة الكانج الهندي
تعثرين على اليواقيت، وكنت
على مجرى الهمبر أتشكى..
كنت عشقتك عشر سنين قبل الطوفان
وكنت -إن أحببت- تتأبين
إلى أن يتحول اليهود عن دينهم،
ولنمت ثمار حبي
أكبر من الإمبراطوريات وأشد بطئًا!
ولانقضت مائة سنة أتغنى فيها
بعينيك وأرنو إلى جبينك،
ومائتا عام كيما أهيم بكل نهد من نهديك
وثلاثون ألفا لما بقى منك،
عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك
على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك!
ذلك أنك يا سيدتي تستحقين هذه المنزلة
وما كنت لأحب من هي أقل منك قدرًا.

لكنى لا أفتأ أسمع من خلفي
مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب،
وهنالك ترقد أمامنا
صحارى الأبدية الشاسعة.

لن يجد أحد جمالك بعد هذا
ولن ترن في لحدك المرمر
أصداء أنشودتي : ثم لتعالجن الديدان
تلك البكارة التي حافظت عليها طويلاً :
وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا ،
وتستحيل شهوتي كلها رمادًا .
إن القبر لمكان خاص أخاذ
لكني لا أخال أحدًا يعانق فيه أحدًا .

إذن . . ولون الشباب مازال مستقرًا
على بشرتك كطل الصباح ،
وروحك ما زالت تواقة ناضجة
من مسامها بالنيران العاجلة
دعينا نستمع مادمنا قادرين
دعينا الآن – مثل كواسر الطير العاشقة
نلتهم زماننا في التو ،
بدلا من أن نذوى في قبضته البطيئة .
دعينا نطوى كل قوتنا
وكل رقتنا في كرة واحدة ،
ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف ،
خلال بوابات العيش الحديدية .
وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً
فإنا لجاعلوها تجرى جريانًا .

القصيدة ببساطة شديدة عرض من ذكر شهواني على سيدة أن يضاجعها ، ويبدو أن السيدة قد

رفضت بسبب خجلها. ولكن المتحدث في القصيدة ذكر عنيد، يفعل كل ما في وسعه ليصطاد الأنثى، ويبدو أن هذه الأنثى ليست امرأة عادية، فهي مثقفة أو على الأقل أرستقراطية، فاصطيادها يجب أن يتم بطريقة مصقولة ومهذبة على السطح على الأقل، ولكل مقام مقال! وأن يصطاد الذكر أنثى مثقفة أرستقراطية أمر مختلف عن اصطياد غانية من الشارع ولذا نجد أن عملية الإغواء المتمثلة في هذه القصيدة فريدة، وربما في الأدب العالمي. فالقصيدة على سبيل المثال مكونة من ثلاثة أقسام تأخذ شكل محاجة منطقية، القسم الأول هو الأطروحة (المستحيلة) thesis ("لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان/ لما كان في هذا النفور يا سيدتي من جريرة"). والقسم الثاني هو الأطروحة المضادة التي تنسف الأطروحة المستحيلة تمامًا anti- thesis ("لكنني لا أفتأ أسمع من خلفي/ مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب"). والقسم الثالث هو الأطروحة الثالثة المركبة التي تحاول الجمع بين الأطروحة المستحيلة والأطروحة المضادة وتمزج بينهما synthesis ("وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً/ فإنا لجاعلوها تجرى جريانا").

تبدأ القصيدة بكلمة "لو" بكل ما تفيد من استحالة، فالمتحدث يخبر السيدة أنهما لو كانا يعيشان في اللازمان الكوني فلا بأس من التمنع والخجل فعندهم متسع من الوقت. ثم يسترسل الشاعر في وصف هذا اللازمان الكوني. نعم، لو كان عندنا هذا اللازمان لعشقتك عشر سنين قبل الطوفان (طوفان نوح) وأن أردت أنت أن تتمنعي آلاف السنين إلى أن يتحول اليهود عن دينهم (في آخر الأيام حسب بعض الرؤى المسيحية). ثم ينتقل بعد ذلك المتحدث الماكر إلى جسد السيدة المتمنعة: لو كان عندنا وقت لقضيت مائة عام أتغنى بعينيك، ومائتي عام بكل نهد من نهديك، وثلاثين ألفًا لما بقى منك (أي الجزء السفلى!) "عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك"، "ذلك أنك يا سيدتي تستحقين هذه المنزلة"، وهو نفسه ما كان يمكنه أن يحب إلا بهذه الطريقة، وبهذا الإيقاع البطيء lower rate.

وهذا الاسترسال في وصف اللازمن هو مجرد فانتازيا محكومة بـ "لو". ولذا في المقطوعة الثانية تأتى الأطروحة قاسية صادمة، "لكنى لا أفتأ أسمع من خلفي/ مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب" (في الأساطير الإغريقية كانوا يتصورون أن إله الشمس يتحرك في مركبة مجنحة). إن

الزمان التاريخي يطبق علينا، أما اللازمان الكوني، هذه الأبدية، فهي مجرد صحارى شاسعة. وإذا كان اللازمان الكوني بلا نهاية، فنحن نعرف تمام المعرفة نهاية زماننا الإنساني وهي القبر. هذا القبر قد يكون رخاميًا فاخرًا ولكنه، في نهاية الأمر، لحد صامت لن ترن فيه أنشودة المتحدث، أما بكارتك التي تحافظين عليها بهذا العناد أيتها العذراء الجميلة، فستتكفل بها الديدان "وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا/ وتستحيل شهوتي كلها رمادًا". وبسخرية لاذعة وبمهارة الذكر الذي يجيد فن الاصطياد يخبرها بشكل قاطع "أن القبر قد يكون مكانًا خاصًا أخاذًا"، ولكن حسب معلوماته لا يعانق أحد فيه أحدًا، وهذه هي المشكلة، فما هو الحل؟

هذا هو المنطق الناصع الواضح، وهذه هي المقدمات المنطقية التي لا لبس فيها ولا غموض. ويتطوع المتحدث بتقديم الحل فينصح هذه الأنثى المتمنعة وهي بعد في ريعان الشباب لم يزل "لون الشباب مستقرًّا/ على بشرتك كطل الصباح" (أي أنه سريعًا ما سيزول) وما زالت الشهوة مشتعلة داخلها، ينصحها بأن تسلمه نفسها حتى يمكنهما أن يستمتعا الواحد منهما بالآخر:

دعينا الآن – مثل كواسر الطير العاشقة

نلتهم زماننا في التو،

بدلاً من أن نذوى في قبضته البطيئة".

وتزداد حدة الشهوة والرغبة في هزيمة الزمن عن طريق الغوص فيه وإرواء الجسد فيطلب منها أن يطويا كل رقتهما وكل قوتهما في كرة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف

خلال بوابات العيش الحديدية.

نحن نعيش في الزمان التاريخي ولا يمكننا أن نوقف الشمس التي تتحرك ويتحرك معها الزمن، ولذا فلنحاول على الأقل أن نجعله يجرى جريانًا. ولكن، ومع هذا، رغم نغمة الانتصار في الجزء الأخير إلا أن الصور الشعرية تقول قصة أخرى، فهل يستخدم المنتصر صورا مثل "كواسر الطير العاشقة" و"بوابات العيش الحديدية" وعبارات مثل "الصراع العنيف". ألا يعبر هذا عن اشمئزازه من انتصاره؟

■ ■ ■

وفي القصائد الثلاث المتبقية يوجد زمانان أيضا ، ولكن تتناول كل قصيدة قضية الزمن من منظور إشكالية لا علاقة لها بإشكالية الزمان الكوني في مقابل الزمان الإنساني . ولنبدأ بقصيدة شكسبير " كالشتاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر " وترجمة القصيدة والتعليق عليها من كتاب دراسات في الشعر والنقد لأستاذي الدكتور محمد مصطفي بدوى حيث يتناول إشكاليات فكرية وجمالية عديدة من بينها إشكالية الزمن وقضية الوحدة الفنية .

كالشتاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر
لكم أحسست بدمائي تتجمد بردًا
ولكم شهدت أيامًا قاتمة
وحولي ديسمبر الكهل عاريًا قاحلاً أينما ذهبت .

ومع ذلك كان غيابي في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولهن .

لكنني لم أجد في هذه الذرية الغنية
سوى أمل اليتامى وثمرة عديمة الأب ،
فالصيف وملذاته وقف عليك .
وحينما تغيب عنى تصمت الطيور ذاتها .

وإذا غنت أبدًا فإنما تشدوا شدوًا فاترًا
حتى إن أوراق الشجر تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء .

في هذه القصيدة يتناول الشاعر الزمن من ناحيتين مختلفتين فيعرضه أولا من الوجهة الذاتية ،

ثم يحاول بعد ذلك أن يصفه وصفًا موضوعيًا. فمن الناحية الموضوعية كان غياب الشاعر عن حبيبته أثناء الصيف والخريف، لكن الشتاء هو الزمن العاطفي لهذا الغياب. ولا شك أن شاعرًا أدنى من شكسبير كان سيبالغ في المقابلة بين هذين الزمنين وفي توكيد أوجه الخلاف بينهما حتى يحمل للقارئ الأثر البالغ الذي يولده في نفسه افتراقه عن حبيبته. ولكن إذا كان الشاعر سيعرض شتاء روحه بصورة مقنعة وبعد ذلك ينتقل إلى وصف الصيف والخريف وصفًا مفصلاً مبينًا ما فيهما من ملذات وسرور فإنه بذلك سيخلق لنا قصيدة منقسمة في جوهرها إلى شطرين: أولهما يطفح بالأسى وثانيهما يفيض سعادة وغبطة، ولا شك أنه سيكون قد عرض الموقف عرضًا منطقيًا لا غبار عليه، وحقق بذلك الوحدة المنطقية، إلا أنه في هذه الحالة لن يكون قد حقق الوحدة الفنية الشعرية الحية، إذ ستصبح قصيدته منشقة إلى شقين عاطفيين متباينين، وليست الوحدة الفنية في جوهرها إلا وحدة عاطفية.

لا، إن شكسبير أسمى من أن يفعل ذلك، بل إننا نستطيع أن نحمل إليه نفس الصفات التي نسبها أرسطو إلى هوميروس، فنقول إنه تنبه إلى حقيقة الوحدة الفنية وذلك إما عن طريق الحدس وإما عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر. انظر وصفه للصيف والخريف اللذين يقابل بينهما وبين الشتاء:

ومع ذلك كان غيابي عنك في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الخصبة الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملةً ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولتهن.

إنه لا يصف الصيف وصفًا موضوعيًا مفصلاً، وإنما يكتفي فيما بعد بقرنه إلى الملذات فحسب. حقا إنه يصف الخريف بشيء من التفصيل، لكن ما الذي يثير انتباه الشاعر فيه؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة، ولكن أي امتلاء وأية غزارة وكثرة؟ ليست كثرة الأفراح وغزارتها، ولا هو امتلاء الحياة بإمكانياتها المحققة، ولا هي الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة. إنها الكثرة والامتلاء والغزارة التي يصحبها الحرمان والنقصان. ونحن ندرك ذلك عن طريق الصورة التي توحي بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر، إذ يشبهها الشاعر "ببطون الأرامل عقب موت بعولهن".

وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التي جعلت الشاعر يعيش الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت -بطريقة نصف واعية- عرضه صورة الصيف والخريف ذاتها. ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول عاطفي متباين لحدث التنافر العاطفي في نفس المتلقي، ولضاعت الوحدة العاطفية، ولدخل بعض الزيف على التجربة.

الوحدة العاطفية إذن هي الدليل على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني، فالعمل الفني عبارة عن تجسيد للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءها لعين الرائي ملونًا لونًا معينًا، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعًا وتتعاون على إبراز غاية واحدة. فغياب شاعرنا عن حبيبته سلب الدنيا في نظره معناها وقيمتها وجمالها ودفئها. وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها. فهو يعيش في الشتاء ودماؤه تتجمد من البرد وأيامه قاتمة وكل ما حوله قاحل ماحل. وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقًا، لكنه لم يجد فيها إلا "أمل اليتامى" و"ثمرة عديمة الأب"، وكيف لا، ومصدر الحب والحنان والدفء والأمل والحق، غائب عن وجوده؟ رأى الأشجار مورقة حقًا لكن أوراقها "شاحبة"، وسمع الطيور تغنى أحيانًا، لكنها تشدو شدوًا فاترًا يؤذن بقرب الشتاء. فبالشتاء يبدأ الشاعر وإلى الشتاء ينتهي به المطاف، وما ذلك في الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت. فالشتاء في روحه، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه، أو قل إنه يجد في كل ما يراه في هذه الطبيعة رموزًا لحالته الشعورية.

وإذا كان الأمر كذلك فلن نجد في القصيدة أوصافًا لذاتها، ولن نجد الشاعر يسعى وراء المجاز والصور لأجل التنميق والتزويق، وإنما نجد العكس. فلم تعد مهمة المجاز هنا مجرد إثبات المعنى أو تقريره وتوكيده بقدر ما هي إضافة حقيقية إليه، كما هي الحال في تشبيه الشاعر أيام الخريف "ببطون الأرامل عقب موت بعولهن"، فهو لا يكتفي بتشبيه أيام الخريف بامتلاء بطن المرأة الحبلى، ولا يكتفي بالتكافؤ بين المشبه والمشبه به في صفة الامتلاء، إنما يذكر امرأة في علاقة إنسانية معينة (أرملة حبلى فقدت بعلها)، ولهذا بالطبع دلالته، إذ يضيف التشبيه إلى المعنى إضافة حقيقية، ألا وهي فكرة الحرمان والضياع، وسيبدى لنا التحليل أن لكل لفظة من ألفاظ القصيدة تقريبًا وظيفة حقة تحدد جانبًا من طبيعة رؤية الشاعر للوجود خلال اللحظة التي تسجلها لنا القصيدة، وأنه لا

يوجد وصف مفتعل أو عنصر حشره الشاعر عنوة دون أن ينغمه مع بقية عناصر القصيدة، بل إن المشبه والمشبه به اتحدا اتحادًا فعليًا فيها بحيث إنه يمكننا أن نقول إن كل قضية فيها تكاد تكون صادقة على مستويين مختلفين. وهي ظاهرة تدل على أن إدراك الشاعر للحقيقة إدراك صْوَري [نسبة إلى "صور"] في جوهره فتطور فكره هو ذاته تتابع الصور التي تتألف منها رؤيته (ولعل هذا هو أهم ما يميز الشعر الإيحائي عن سواه).

فمثلاً يحس الشاعر بالبرد في الشتاء وفي الوقت نفسه يسلبه غيابه عن حبيبته حرارة الحب ودفئه، وديسمبر كهل لأنه نهاية العام ولأنه قاحل لا خصوبة فيه ولا حيوية، وأيام الخريف حبلى حقًّا لأنها أيام الحصاد، والطبيعة حينئذٍ قد نضجت فيها الثمرة التي غرسها الربيع، وأوراق الشجر "تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء" لأنها حقيقية يتغير لونها فتصفر قبل الشتاء ولأن الخوف ذاته يولد شحوب الوجه. هذه هي سمة الوحدة العضوية التي يرتبط فيها اللفظ بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، وتكون العلاقة بينهما علاقة حية نامية يكشف لنا فيها التحليل عن نواحٍ جديدة كلما أمعنّا النظر.

■ ■ ■

وقصيدة الشاعر المصري صلاح جاهين "باليه" وهي بالعامية المصرية تتناول زمانين، الماضي والحاضر، وكلاهما زمان تاريخي إنساني، ورغم ذلك يرى الشاعر أن ثمة تعارضًا بينهما:

. . . وبنت أم أنور، بترقص باليه
بحيرة البجع،
سلام يا جدع . . .
سلام ع الإيدين اللي بتقول كلام،
سلام ع السيقان اللي مشدوده زى الوتر،
سلام ع القوام اللي مليان دلع مش حرام
حلال، زى نور القمر . .
سلام ع الخطاوي اللي بتمرع الكون تداوى،
سلام ع الغناوي
سلام ع النسيم في الشجر.

. . . وبنت أم أنور، بتضرب بساقها الفضا،
وبتشب، وتلب وتنط نطه غضب،
ونطة رضا،
وبتقول بلغوة إيديها: اللي فات انقضى،
. . حقيقي مضى

كانت أمك يا بنتي،
في أزجال معلمنا بيرم عليه السلام،
ما تعرفش تركب سوارس تروح الإمام،
وتمشى. . . تقع.

يستخدم الشاعر صلاح جاهين كل إمكانيات العامية المصرية، وكل التقاليد الأدبية، والحيل البلاغية التي يستخدمها شعراء العامية المتأثرون بالتراث الشفهي، ولكن بناء قصائده الشعرية يبين أنه شاعر ماكر حاذق يهتم بالصنعة مما يجعله وثيق الصلة بشعراء الفصحى. ولكن اهتمام جاهين بالصنعة لا يقوده إلى السقوط في الشكلية والشكلانية، بل على العكس نجد أن شاعرنا يستخدم قدراته الفنية لينقل لنا رؤية ناضجة ومتفتحة للحياة، بل يمكنني القول إن نضوج الشكل عند جاهين هو نتاج لنضوج الرؤية. وما سنحاوله هنا هو أن نقدم قراءة تحليلية متعمقة للنص لنبين مدى نضج رؤيته الفنية والإنسانية، وأن شاعر العامية "السهل والبسيط" هو أيضًا صانع ماكر ماهر.

عنوان القصيدة هو "باليه" واختيار الشاعر لهذه الكلمة الغربية هو أمر متعمد وله دلالة عميقة إذ إن القصيدة تبين التنافر الكامل بين زمانين: حاضر الإنسان العربي الحي الثائر وماضيه الساكن الآسن. هذا الحاضر الجديد في تصور الشاعر منفتح على العالم الغربي، ولعل أحسن رمز لهذا العالم الثائر المتحرك وأهم تجسيد له هو راقصة الباليه، فهي في حالة حركة دائمة، بل حركة غاضبة، بل حركة لا تحدها حدود:

وبنت أم أنور بتضرب بساقها الفضا ،
وبتشب ، وتلب وتنط نطة غضب ،
ونطة رضا .

والحركة المتحدية تسيطر على النغم الداخلي والخارجي، وتصل إلى قمة انتصار الحاضر في قوله :

وبتقول بلغوة أيديها : اللي فات انقضى ،
. . حقيقي ، مضى .

هذا الحاضر الحركي الجديد يقف على طرف النقيض من الماضي الراكد الذي عالجه بيرم التونسي في أشعاره . وإذا كانت راقصتنا دائبة الحركة ، فأمها لم تكن قادرة حتى على السير . كما أن رؤية الأم للعالم كانت محدودة ، إذ إنها كانت تجد صعوبة بالغة في أن تركب "سوارس تروح الإمام" لزيارة أولياء الله وللتبرك بهم ، بينما تقضى البنت وقتها في فعل حديث تمامًا : رقص الباليه . و"السوارس" هي نوع من العربات تجرها الخيول مما يستدعى إلى الأذهان ماضيًا زراعيًا آسنًا ، يخشى الآلات والتقدم التكنولوجي . باختصار رؤية الأم رؤية متواكلة تتوقع العون من قوى الغيب دون أن تحرك ساقها ، وتنتظر المعجزات بدلا من صنعها .

وبناء القصيدة العام يتفق مع هذه القراءة النقدية ، فالحركة الأولى من القصيدة حركة هادئة إيجابية يعبر فيها الشاعر عن إعجابه بالانطلاقة الجديدة . انظر إلى صور الوتر والقمر وصورة "الخطاوي اللي بتمرع الكون تداوى" ، فهي بلسم للكون . وتنتهي هذه الحركة بصورة هادئة للغاية :

سلام ع *الغناوي*
سلام ع *النسيم في الشجر*

هي صورة تجمع بين النغم والرقص والانطلاق .

أما الحركة الثانية فهي حركة غاضبة ثائرة، وربما تتسم بشيء من العدوانية، ففيها يؤكد الحاضر انتصاره الكامل على الماضي. ولذا فبدلاً من الصور الهادئة بل والحالمة نجد صورًا غاضبة، فالراقصة تضرب بساقها الفضا، أي الكون بأسره، ويداها لا تقولان "أي كلام" وإنما تؤكد موت الماضي. وانظر إلى هذين البيتين اللذين يعكسان جوهر هذه الحركة الثانية:

وبتشب، وتلب وتنط نطة غضب،
ونطة رضا.

استخدام الباء والطاء يخلقان حاله من الاختناق، لا تنفرج إلا عند كلمة "رضا". وعندها تقول الراقصة "اللي فات انقضى". و"رضا" و"انقضى" لهما حرف الروي نفسه، فهو يربط بين انقضاء الماضي ورضا الراقصة بهذا. ويظهر المتحدث بصوته بشكل مباشر واضح إذ يؤمِّن على كلامها ويقول "حقيقي مضى".

والحركة الثالثة والأخيرة في القصيدة هي أقصر الحركات لأنها تعالج الماضي الراكد. فالسوارس -كما أسلفنا- تستدعى صورة مجتمع متخلف، وكذا مسألة زيارة الأولياء. وتنتهي هذه الحركة بالأم، وقد وقعت، فهي غير قادرة على المشي- رمز مناسب لماضٍ راكد، يرفضه الشاعر ويحاول أن يطرده كأنه أحد الأشباح.

هذه هي الرؤية لظاهر القصيدة، وهذه هي الأطروحة الواضحة، ولكننا إذا دققنا النظر فإننا نجد شيئًا مختلفًا. فالتناقض بين الماضي والحاضر ليس كاملاً، كما قد يبدو لنا لأول وهلة؛ إذ إن الشاعر يحاول بطريقة ذكية أن يبين لنا أن الحاضر إن هو إلا استمرار للماضي، فهو قد نبع منه. انظر على سبيل المثال إلى الراقصة، نحن لا نعرف اسمها، إذ ينسبها الشاعر لأمها، فهي "بنت أم أنور"، ولدتها أمها وربتها، فالحاضر إذن هو ابن الماضي. ونحن لا نعرف اسم الأم نفسها فهي تنسب لابنها البكر كما هي الحال في المجتمعات العربية التقليدية. والشاعر نفسه يؤكد أن بيرم التونسي الذي احتفي بهذا الماضي هو "معلمنا"، بل ويستخدم عبارة تقليدية "عليه السلام" لا تستخدم إلا للإشارة للأنبياء والصالحين. وحركية وعالمية الحاضر، التي ترمز لها رقصة الباليه، يحيط بها

إدراك للمحلى . فتعليق الشاعر على هذه الرقصة الغربية عامي مصري ، مغرق في عاميته ومصريته ("بحيرة البجع/ سلام يا جدع ") . كما أنه يكرر كلمة "سلام" عده مرات ليؤكد البعد التقليدي لهذا الحاضر الجديد . والشيء نفسه نجده في حديثه عن القوام "اللي مليان دلع " ، ولكنه يؤكد لنا أنه "دلع مش حرام " ، وهو بهذا يفرق بين هذا النوع من التمرد البناء ، والثورة التي يمكن أن تحطم الماضي ومن ثم المستقبل!

إن جاهين يؤكد ارتباط الزمانين الحاضر والماضي بعضهما ببعض ؛ فالحاضر هو نتاج الماضي ، تمامًا كما أن راقصة الباليه هي بنت أم أنور ، كما أن جاهين هو تلميذ بيرم التونسي . إن جاهين هو حقًّا صانع ماكر ماهر ، فهو لا يقبل الماضي بحلوه ولا يرفضه بقضه وقضيضه ، فرؤيته مركبه تنطلق من موقف نقدي من الماضي ، ولكنه ليس تفكيكيًّا ولا عدميًّا ، بل هو موقف بناء يرى امتداد الماضي في الحاضر ، وهو ينقل هذه الرؤية المركبة من خلال الصورة وبنية القصيدة المركبة ، ومن خلال الجرس الداخلي الذي يتحكم فيه الشاعر ببراعة فائقة .

■ ■ ■

والقصيدة التالية "واحد شاي" ، وهي بالعامية المصرية أيضا ، تتحرك بين زمانين الحاضر والماضي ، ولكن الحاضر يوجد بكل ثقله أما الماضي ، الزمان الجميل ، فثمة إشارة سريعة له . والقصيدة نشرت في جريدة المساء المصرية في الخمسينيات ، وقد بحثت عن صاحبها عبثًا ، فاحتفظت بها في أوراقي ونسيت اسمه (ويا ليته لو قرأ هذه الدراسة أن يتصل بنا ، فلا شك أن عنده من القصائد الكثير ، التي لم تجد طريقها إلى النشر وفيما يلي نص القصيدة :

هات لي واحد شاي يا جمعة وصلحه
خليه تقيل
أصلي عليل
والعقل سايب ياسي جمعة مطرحه
تايه في دنيا كلها فلقه وألم
وأنا عقلي ياما بالسعادة حلم

صبح ومسا
وتلقى برضه الحسره عندي والأسى
من يوم ما سبنا يا أخينا المدرسه .

فاكر يا واد
صحيح زمان كنا لسه إحنا ولاد
يعني عيال
صغيرين مدلعين وولاد حلال
والبخت مال ،
والدنيا يا ابني بهدلتنا ، وبهدلتنا بالقوى
يا قوى
والجسم أصبح مستوي .

إنت خلاص يا جمعة عديت لوحدك
شفت بختك
أما أنا طول عمري دايخ
والمرتب يا ابني بايخ
والغريبة إنني أصبحت شايخ
والعنين تشبه تمام عين المشايخ .

إيه دا يا ابني؟
ليه يا جمعة الشاي ده ماسخ؟

النهاية . .
أصلنا في دوامه دايره

ناس في وسط الخلق حايره

دنيا سايره .

والنبي يا جمعة تعذرني شويه

إنت حمال للأسيه

أصلي عقلي مش مرابط مطرحه .

هات كمان شاي حلو تاني

وصلحه . . .

هذه قصيدة مركبة إلى أقصى درجة تختلط فيها المأساة بالملهاة والأحزان بالأفراح والأمل باليأس والمقدرة على التجاوز بالاستسلام والإذعان ، وهذه الأحاسيس المتناقضة تمتزج بشكل يثير الدهشة والإعجاب . ويتبدى هذا الامتزاج والتمازج في بنية القصيدة وفي صورها وفي تفاصيلها . ولكن قبل أن نبدأ في "قراءة" القصيدة قراءة نقدية متعمقة لابد أن نشير إلى شكلها المبتكر . فالقصيدة كتبت في قالب يعرف في الأدب الغربي باسم المونولوج الدرامي dramatic monlogue . وهذا النوع الأدبي -كما يدل اسمه- هو مونولوج ، أي حوار بين شخص ونفسه (على عكس الديالوج ، أي حوار بين شخصين أو أكثر) . والمونولوج يندرج تحت تصنيف الشعر الغنائي ، ولكن هذه القصيدة مونولوج درامي ، لأن بطل القصيدة لا يوجد بمفرده ولا يتحدث مع نفسه ، وإنما يوجد مع شخصيات أخرى يتحدث إليها ويتفاعل معها . وهذه الشخصيات الأخرى لا تتلقى ما يقول البطل دون حراك بل تستجيب له بطريقة قد تروق له وقد لا تروق . بمعنى آخر ثمة دراما كاملة هنا فيها خلفية وحبكة وشخصيات وصراع ، ونحن ندرك هذه الدراما من خلال مونولوج البطل واستجابته لما حوله .

واختيار الشاعر لهذا القالب اختيار موفق ، فهو يود الثرثرة عن كل شيء : عن مشاكله ، عن تاريخ حياته ، عما يدور في ذاته فهو يعيش في الحاضر (الزمان التاريخي الاجتماعي) ، والحاضر بالنسبة له طريق مسدود . ولو لجأ الشاعر للشكل الغنائي المعتاد للقصيدة لقدم لنا قصيدة سردية مليئة بالتأوهات والإحساس بالرثاء للذات وكأننا نسمع إحدى الأغنيات الهابطة !

والقصيدة مكتوبة بالعامية المصرية، وهو قالب مناسب تماما للتعبير عن تجربة الضياع التي يجتازها الشاعر وعن خلفية القصيدة (مقهي بلدى)، وبالتالي تصبح العامية (التي لا تحاول أن تكون فصحى كما هي الحال في السيرة الهلالية) أداة مناسبة في يد الشاعر يعبر بها عن ذاته.

وبطل القصيدة، صاحب المونولوج، هو إنسان يمارس إحساسًا عميقًا بالاغتراب وبأن العالم أرض خراب، وهو يمارس هذه الأحاسيس وهو جالس في مقهي بلدي. وارتباطات المقهى في الذهن المصري معروفة لنا جميعًا. فالمقهى ملاذ من لا يجد مأوى، وهو المكان الذي نقتل فيه –نحن معشر المصريين– الوقت والزمان، ولكنها أيضا مكان يلتقي فيه الأصدقاء باعتبارهم جماعة تراحمية تلتقي خارج عالم البيع والشراء والمكسب والخسارة، خارج الزمان التاريخي.

تبدأ القصيدة ببطل القصيدة يطلب من جمعة القهوجي أن يحضر له "واحد شاي تقيل"، فقلبه عليل. ولنلاحظ كيف تربط القافية بين الشاي التقيل (رمز طريف للرغبة في التجاوز) والقلب العليل. ثم يبدأ الشاعر في التحدث عن أسباب ألمه فنعرف أنه بدأ يدرك أنه قد ترك وراءه عالم البراءة وزمانها ودخل عالم الخبرة وزمانها، ولكنه لا يريد أن يفلت حلم البراءة والسعادة من يديه. فالعقل، "تايه في دنيا كلها فلقه وألم" ولكن عقله "ياما بالسعادة حلم". ومرة أخرى تربط القافية بين الألم والحلم، تماما مثلما تربط بين "الأسى" وعالم "المدرسة"، عالم البراءة، حينما كنا "صغيرين متدلعين وولاد حلال"، ولكن هذا كان "زمان".

ولكن بعد أن نحلق مع الشاعر في عالم البراءة نرتطم مرة أخرى بعالمنا، فالحاضر هو الحقيقة الأساسية، وهو حقيقة مريرة وطريق مسدود، عالم الألم والبخت المايل. وهكذا تستمر حركة الصعود والهبوط، حركة التحليق في سماء البراءة والنور ثم السقوط في هوة الخبرة والظلام، حركة المقدرة على الحلم والتجاوز ثم الإخفاق في إنجاز ذلك. وتصل هذه الحركة إلى قمتها وهوتها في الأبيات التالية:

والدنيا يا ابني بهدلتنا وبهدلتنا بالقوى

يا قوى
والجسم أصبح مستوي.

فالسطر الأول والثالث هما تعبير كامل عن الألم الذي "بهدله بالقوى" وجعل "الجسم مستوي". ولكن بينهما توجد كلمة "يا قوى"، فكأن الشاعر لا يريد أن يضيع تمامًا، ولذا فهو يبتهل إلى الله بطريقته البسيطة العامية. وكلمة "يا قوى" التي يستخدمها تؤكد الرغبة في التجاوز، ولكنها نظرا لارتباطها بقافية البيتين الأول والثالث الحزينين، فإنها أيضا إعلان عن عجزه.

ورغم أن القصيدة مونولوج، فإنها حوار مع الذات ومع جمعة في ذات الوقت، فالشاعر وجمعة كانا يمرحان سويا في عالم الطفولة، وقد فعلت الدنيا فعلها بهما سويًّا أيضًا. ولا ندرى إن كانت الأبيات التالية نوعًا من أنواع السخرية أم لا؟ إذ يقول الشاعر عن صديقه إنه قد "عدى" وتجاوز حالة الألم التي يعيش فيها هو. ولكن ما حقيقة ذلك؟ نحن نعرف من القصيدة أن جمعة يعيش في عالم الخبرة والألم، قد يكون هو صاحب المقهى أو ربما عاملاً فيها، وقد يكون دخله أكبر من دخل الشاعر، ولكن القصيدة لا تتحدث عن آلام الفقر إلا عرضا، فالمرتب حقيقة "بايخ"، ومع هذا يؤكد الشاعر أن هذا ليس هو السبب. قد يكون أحد الأسباب، أو سببًا مساعدًا، ولكنه ليس السبب الوحيد ولا يشكل الكل، فالشاعر قد أصيب بالشيخوخة نتيجة لأحزانه.

ثم تصل القصيدة إلى ذروتها الفنية وهوتها النفسية حينما يأتي الشاي، ولكنه شاي "ماسخ" رمز لحاضره ولعالم الآلام الذي يتحرك فيه شاعرنا، عالم يدور بشكل عبثي. فهو كالدوامة تدور دون هدف أو غاية. وهكذا تحول الزمان من فضاء يحقق فيه الإنسان ذاته إلى حركة دائرية لا معنى لها. ويبدو كأن الشاعر يود الإذعان لها:

النهاية ...
أصلنا في دوامة دايره
ناس في وسط الخلق حايره
دنيا سايره.

فكأن إيقاع الحاضر الآلي قد داس وقضى عليه تمامًا. ولكن الشاعر لا يذعن تمامًا ولذا يتوجه إلى جمعة، إلى الإنسان وعالم التراحم، ويخبره أنه لا مفر من التضامن الإنساني أمام هذا البؤس وأمام هذا الألم. وتختلط البراءة بالخبرة والسعادة بالبؤس والتجاوز بالعجز والزمان التاريخي بلازمان الطفولة والبراءة في البيتين الأخيرين:

هات كمان شاي حلو تاني

وصلحه . . .

فرغم أن المحاولة الأولى أتت بالشاي الماسخ، فلا بأس من محاولة ثانية، فلعل الشاي الجديد ينجح في إنقاذه بشكل مؤقت من قبضة العالم الماسخ ومن الحاضر المغلق ومن الزمان الرديء. ولكن شاعرنا كعادته يوازن الألم بالأمل، والأمل بالألم، وكلمة "تاني"، تذكرنا ببداية القصيدة، فكأن القصيدة تأخذ شكل الدائرة، والدائرة في هذه القصيدة هي الدنيا المصابة بالمسخ، فنبرة الأمل الأخيرة ليست صافية، وإنما يشوبها الألم. وتأكيد المقدرة على التجاوز ليست نهائية إذ يقوضها إدراكنا لدائرية القصيدة، والعكس أيضا صحيح، تمامًا مثل عكس العكس، فدائرة الدنيا العبثية توازنها دائرة الألم الذي يتخلله الأمل، ودائرة الأمل الذي يقطعه الألم. وهذه هي دائرية الحياة الحقيقية، سنجد دائمًا وسط دوامة الآلام جزيرة تراحمية مثل قهوة المعلم أو الصبي جمعة، ولكن في الجزيرة التراحمية سنجد الأشواك والأحزان مثل شاي جمعة الماسخ.

■ ■ ■

ولأختم هذا النص بقصة فنان مدينة كوورو من كتاب الكاتب الأمريكي (القرن التاسع عشر) هنري ديفيد ثورو وولدن التي تتناول قضية الزمنين الكوني والتاريخي بطريقة فريدة. وهي قطعة نثرية ولكنه نثر أقرب إلى الشعر الغنائي ينقل لنا رؤية الكاتب من خلال صور مجازية أساسية، صورة الفنان المستوعب تمامًا في عمله الفني والذي كان يبغى الكمال فأدار ظهره للزمان التاريخي وانتصر عليه ودخل الزمان الكوني:

"كان هناك فنان يعيش في مدينة كوورو، دائب المحاولة للوصول إلى الكمال. ومرة تراءى له أن يصنع عصًا. وقد توصل هذا الفنان إلى أن الزمان عنصر مكون للعمل الفني الذي لم يصل بعد إلى الكمال، أما العمل الكامل فلا يدخله الزمان أبدًا. فقال لنفسه: سيكون عملي كاملاً من جميع النواحي، حتى لو استلزم الأمر ألا أفعل شيئًا آخر في حياتي.

"فذهب في التو إلى غابة باحثًا عن قطعة من الخشب، لأن عمله الفني لا يمكن أن يُصنع من مادة غير ملائمة. وبينما كان يبحث عن قطعة الخشب، ويستبعد العصا تلو الأخرى، بدأ أصدقاؤه تدريجيًا في التخلي عنه، إذ نال منهم الهرم وقضوا، أما هو فلم يتقدم به العمر لحظة واحدة، فوفاؤه لغايته وإصراره وتقواه السامية أضفت عليه، دون علمه، شبابًا أزليًا. ولأنه لم يهادن الزمن، ابتعد الزمان عن طريقه، ولم يسعه إلا أن يطلق الزفرات عن بعد، لأنه لم يمكنه التغلب عليه. وقبل أن يجد الفنان العصا المناسبة من جميع النواحي، أضحت مدينة كوورو أطلالا عتيقة، فجلس هو على أحد أكوامها لينزع لحاء العصا. وقبل أن يعطيها الشكل المناسب، كانت أسرة كاندهار الحاكمة قد بلغت نهايتها، فكتب اسم آخر أعضائها على الرمل بطرف العصا، ثم استأنف عمله بعد ذلك. ومع انتهائه من تنعيم العصا وصقلها لم يعد النجم كالبا في الدب القطبي. وقبل أن يضع الحلقة المعدنية (في طرف العصا لوقايتها)، وقبل أن يُزيِّن رأسها بالأحجار الثمينة، كانت آلاف السنين قد مرت. وكان براهما قد استيقظ وخلد إلى النوم عدة مرات.

"وحينما وضع الفنان اللمسة الأخيرة على العصا، اعترته الدهشة حين تمددت بغتة أمام ناظريه لتصبح أجمل المخلوقات طُرًا. لقد صنع نسقا جديدًا بصنعه هذه العصا، عالما نسبه كاملة وجميلة، وقد زالت في أثناء صنعه مدن وأسر قديمة، ولكن حلت محلها مدن وأسر أكثر جلالاً. وقد رأى الفنان الآن وقد تكومت عند قدميه أكوام النجارة التي سقطت لتوها، رأى أن مرور الوقت في السابق بالنسبة له ولعمله كان مجرد وهم، وأنه لم يمر من الوقت إلا القليل.

"كانت مادة عمله نقية صافية، وكان فنه نقيًا صافيًا، فكيف كان يمكن للنتيجة ألا تكون رائعة؟".